Михаилъ Ларіоновъ.

ЛУЧИЗМЪ

МОСКВА
1913

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/luchizm00lari

Живопись самодовлеюща, она имѣетъ свои формы, цвѣтъ и тембръ.

Лучизмъ имѣетъ ввиду пространственныя формы, которыя могутъ возникать отъ пересѣченія отраженныхъ лучей различныхъ предметовъ, формы выдѣленныя волею художника.

ЛУЧИЗМЪ

EMPTY.

Лучизмъ.

Въ теченіе того что мы называемъ временемъ возникали различные стили. Перемѣщеніе во времени этихъ стилей нисколько не измѣнило бы Художественной цѣнности и значенія того что было сдѣлано въ періодъ ихъ господства. До насъ дошли стили Египетскій, Ассирійскій, Греческій, Критскій, Византійскій, Романскій, Готическій, Японскій, Китайскій, Индійскій и. т. д. Очень много этой классификаціи по исторіи искусства, на самомъ же дѣлѣ стилей безконечно больше, но это существеннаго значенія не имѣетъ.

Стиль это та манера, тотъ пріемъ, которымъ художественное произведеніе возсоздано и если разсмотрѣть всѣ художественныя вещи на землѣ, то окажется, что они всѣ возсозданы какимъ нибудь художественнымъ пріемомъ, безъ этого не существуетъ ни одного художественнго произведенія.

Это распространяется не только на то, что мы называемъ вещами художественными, но на все что существуетъ въ из-

вѣстную эпоху. Все разсматривается и воспринимается людьми подъ угломъ стиля ихъ эпохи.—Но то что называется искусствомъ, разсматривается подъ угломъ зрѣнія *восприятія художественныхъ истинъ;* хотя эти истины проходятъ въ жизни черезъ стиль эпохи, но они отъ нея совершенно не зависятъ. Что люди воспринимаютъ природу и окружающую ихъ жизнь черезъ стиль своей эпохи, лучше всего видно при сравненіи различныхъ стилей и различныхъ эпохъ. Возмемъ китайскую картину, картину временъ Ватто и картину импрессіониста — между ними лежитъ пропасть, они разсматриваютъ природу съ совершенно разныхъ точекъ, но однако ихъ эпоха ихъ понимала и черезъ нихъ, точно также какъ и они, воспринимала ихъ картины и несомнѣвалась, что это и есть та самая жизнь и природа, которыя ихъ окружаютъ (я не имѣю ввиду пока цѣнителей искусства какъ такового). И часто художникъ Утамаро, эпоха котораго совпадетъ съ эпохой Ватто, отталкивается тѣми, кто отрицаетъ эпоху Ватто, но не можетъ преодолѣть разницы стиля Японскаго и нашего XVIII-го столѣтія. Есть эпохи, которыя совсѣмъ отвергаются и имъ, даже интересующіеся искусствомъ, отказываютъ въ своемъ вниманіи. Это эпохи очень от-

даленныя (каменный вѣкъ). Есть стили, которые находятся въ такомъ же положеніи благодаря большой разницѣ между культурой людей создавшихъ этотъ стиль и тѣми, кому его приходится воспринимать (стиль негритянскій, австралійскій, ацтековъ, калошъ, и др.) не смотря на то, что цѣлые народы въ продолженіи ряда эпохъ иначе жизнь не воспринимали и не воплощали.

Изъ этого очевидно, что *природы помимо стиля эпохи не существуетъ.*

Всякій стиль въ моментъ своего возникновенія, въ особенности если онъ сразу ярко выражается, бываетъ такъ-же непонятенъ, какъ и стиль отдаленныхъ эпохъ.

Новый стиль всегда создается прежде въ искусствѣ, такъ какъ черезъ него преломляются всѣ прошлые стили и жизнь.

Художественныя произведенія подъ угломъ времени не разсматриваются и различны по существу своему, благодаря формѣ въ которой воспринимаются и въ которой возсозданы. Копіи нѣтъ въ такомъ смыслѣ, какъ это пока понимается, есть художественное произведеніе такого отправленія, которому послужило либо другое художественное произведеніе, либо натура.

При разсмотрѣніи современнаго намъ искусства мы видимъ, что лѣтъ 40—50 назадъ,

въ разцвѣтъ импрессіонизма, начинаетъ появлятся то движеніе въ искусствѣ, которое выдвигаетъ въ живописи цвѣтную плоскость. — Постепенно это движеніе овладѣваетъ людьми работающими въ области искусства и черезъ нѣсколько времени появляется теорія перемѣщенной цвѣтной плоскости и движенія плоскости. Возникаетъ параллельное теченіе построенія по кривой круга — рондизмъ. Перемѣщеніе плоскостей и построеніе по кривой дѣлается для большей конструкціи въ предѣлахъ картинной плоскости. Ученіе о плоскостной живописи естественно вызываетъ—ученіе о фигуральномъ построеніи, такъ какъ фигура есть движеніе плоскости. - Кубизмъ учитъ выявлять третье измѣреніе посредствомъ формы (а не воздушной и линейной перспективѣ вмѣстѣ съ формой) и нанесенію формъ на холстъ въ моментъ ихъ созиданія — изъ техническихъ пріемовъ, кубизмомъ главнымъ образомъ примѣняется свѣто-тѣнь.— По преимуществу это направленіе декоративнаго характера, хотя всѣ художники кубисты и занимаются станковой живописью, но это, быть можетъ, благодаря современнымъ условіямъ.

Параллельное кубизму движеніе сферизмъ. Кубизмъ проявляется почти во всѣхъ суще-

ствующихъ формахъ въ классическихъ, академическихъ (Мецингеръ), романтическихъ (Ле-Фоконье Бракъ), реальныхъ (Глезъ Леже), кубизмъ въ формахъ отвлеченнаго характера (Пикассо).—При вліяніи на кубистовъ футуризма появился переходный кубизмъ футуристическаго характера (Дилоне Леви послѣднія работы Пикассо Ле-Фоконье).

Итальянцами былъ выдвинутъ впервые футуризмъ, это ученіе, которое стремится къ реформамъ не въ одной области живописнаго искусства, а имѣетъ ввиду всѣ роды искусства.

Въ живописи футуризмъ выдвигаетъ главнымъ образомъ ученіе о движеніи *динамизмъ*.

Живопись по своему существу статична—отсюда динамика какъ стиль движенія. Футуризмъ развертываетъ картину—ставитъ художника въ центръ картины, разсматриваетъ предметъ съ разныхъ точекъ зрѣнія; проповѣдуетъ просвѣчиваемость предметовъ; писаніе того что художникъ знаетъ, но не видитъ; нанесеніе всей суммы впечатлѣній на холстъ; нанесеніе ряда моментовъ одного и того же, вводитъ разсказы и литературу.

Футуризмъ вноситъ освѣжающую струю въ современное искусство до нѣкоторой степени связанное не нужными традиціями—

а для современной Италіи онъ является прямо благодатнымъ ученіемъ. — Имѣй футуристы настоящія живописныя традиціи, какія есть у французовъ, ихъ ученіе не сдѣлалось бы частью французской живописи какъ это случилось теперь.

Изъ недавно народившихся теченіемъ и господствующихъ въ настоящее время, выдвигаюся: Посткубизмъ имѣющій ввиду синтезъ формъ въ противовѣсъ аналитическому разложенію формъ, Неофутуризмъ рѣшившій отказаться совсѣмъ отъ картины какъ отъ плоскости покрытой красками и замѣнившей ее экраномъ — на которомъ статичная по существу цвѣтная плоскость замѣнена свѣто-цвѣтной движущейся, и Орфеизмъ учащій о музыкальности вещи.

Неофутуризмъ приводитъ живопись къ задачамъ положеннымъ въ витро, плюсъ естественная динамика — это лишаетъ живопись ея символическаго начала и является новымъ родомъ искусства.

Орфеизмъ имѣя ввиду живопись основанную на музыкальной звучности красокъ, на красочной оркестровкѣ — склоняясь къ буквальному соотвѣтствію волнъ музыкальныхъ волнамъ свѣтовымъ вызывающимъ цвѣтовое ощущеніе, строитъ живопись по музыкальнымъ законамъ буквально. На

самомъ же дѣлѣ живопись должна строиться только по своимъ собственнымъ законамъ—такъ же какъ музыка строится по своимъ собственнымъ музыкальнымъ законамъ, законы живописи принадлежащія только ей одной это:

Цвѣтная линія и фактура.

Всякая картина состоитъ изъ цвѣтной поверхности, фактуры (состояніе этой цвѣтной поверхности ея тембръ), и изъ того ощущенія, какое отъ этихъ двухъ вещей возникаетъ.

Ни кто не станетъ утверждать, что цѣнитель искусства, главнымъ образомъ, обращаетъ вниманіе на тѣ предметы, которые изображены на картинѣ—его интересуетъ какъ эти предметы изображены, какія положены краски и какъ положены. —Поэтому онъ однимъ художникомъ интересуется и цѣнитъ его, а другимъ нѣтъ, не смотря на то, что оба они пишутъ одни и тѣ же предметы. Но большинству любителей показалось бы очень скромнымъ, если бы предметы, какъ таковые, вовсе изчезли съ картины. Хотя все что онъ цѣнитъ осталось бы - остался цвѣтъ, осталась красочная поверхность.

Показалось страннымъ это только потому, что мы привыкли вѣдѣтъ самое цѣнное въ живописи, въ обстановкѣ предметовъ.

На самомъ же дѣлѣ всѣ тѣ живописныя задачи, которыя мы проводимъ черезъ предметы—даже нами и не воспринимаются черезъ ощутительные реальные предметы. Наши впечатлѣнія отъ предмета чисто зрительнаго характера—не смотря на то, что мы желаемъ возсоздать предметъ въ наивысшей реальности и по его существу. Стремленіе къ наивысшей реальности заставило одного изъ самыхъ удивительныхъ художниковъ нашего времени Пикассо, а вмѣстѣ съ нимъ и другихъ, работать надъ подражающими реальной жизни трактовками, создающими поверхности дерева, камня, песчаную и т. д., переносящими зрительное ощущеніе на осязательныя—Пикассо съ цѣлью реальнаго постиженія предмета наклеивалъ обои, газетныя вырѣзки на картину, писалъ съ пескомъ, мелкимъ стекломъ, дѣлалъ гипсовый рельефъ—лѣпилъ предметы изъ папье-маше и потомъ ихъ писалъ.

Къ живописцу можетъ быть предъявлено требованіе въ совершенствѣ владѣть всѣми существующими трактовками (традиція здѣсь играетъ очень важную роль) и работать по законамъ живописи, имѣя внѣшнюю жизнь только побудителемъ.

Китайцы художники допускаются къ экзамену послѣ того какъ научатся владѣть

кистью настолько хорошо, что мазки положенные тушью на двухъ прозрачныхъ одинаковой величины листкахъ бумаги, совпадаютъ при наложеніи одного листа на другой.

Есть японскіе художники, которые на черной дощечкѣ создаютъ изъ песка при помощи палочки безконечный рядъ пейзажей, фигуръ, построекъ и т. д. Любитель сидитъ и смотритъ какъ чередуются картина за картиной, насладился — платитъ деньги и уходитъ.

Первыми, приведшими фабулу къ живописной формѣ, были индусы и персы—ихъ миніатюры отразились на творчествѣ художника Анри Руссо перваго въ современной Европѣ, введшаго фабулу въ живописную форму.

Есть данныя предполагать, что весь міръ, во всей своей полнотѣ какъ реальный, такъ и духовный, можетъ быть возсозданъ въ живописной формѣ.

Еще то, что мы цѣнимъ въ живописи, есть качества присущія только ей самой.

Теперь—нужно найти ту точку, при которой она, имѣя побудителемъ реальную жизнь, осталась бы сама собой, премѣняемыя формы ею были бы претворены и ея кругозоръ разширенъ, чтобы она, какъ музыка

имѣющая отъ реальной жизни звукъ, распоряжающаяся имъ сообразно музыкальнымъ законамъ, такъ же распоряжалась по законамъ живописнымъ, имѣя въ своемъ распоряженіи цвѣтъ.

Введеніе живописи въ кругъ задачъ присущихъ ей самой и жизнь ее по законамъ чисто живописнымъ, имѣетъ ввиду лучизмъ.

Нашъ глазъ аппаратъ настолько мало совершенный, что многое передаваемое нами, какъ мы думаемъ посредствомъ зрѣнія въ мозговые центры, попадаетъ туда правильно относительно реальной жизни, не благодаря зрѣнію, а благодаря другимъ чувствамъ.— Ребенокъ видитъ первое время предметы вверхъ ногами и впослѣдствіи этотъ недочетъ зрѣнія исправляется другими чувствами. При всемъ своемъ желаніи взрослый человѣкъ не можетъ увидѣть предметъ перевернутымъ.

Изъ этого видно, насколько важна степень нашей внутренней убѣжденности относительно существующихъ внѣ насъ вещей. Если мы относительно нѣкоторыхъ вещей будемъ знать, что они должны быть такими, то благодаря тому что это намъ открываетъ наука—то, не смотря на то что мы своими чувствами непосредственно этого воспринять не можетъ—все-таки у

насъ остается увѣренность что это такъ и не иначе.

Часто офиціально Лучизмъ исходитъ изъ слѣдующихъ положеній:

Излучаемость благодаря отраженному свѣту (въ между предметомъ пространствѣ это образуетъ какъ бы цвѣтную пыль).

Ученіе о излучаемости.

Радіактивные лучи. Ультрафіолетовые лучи. Рефлективность.

Предметъ, такимъ какъ принято его изображать на картинахъ, руководствуясь тѣмъ или другимъ пріемомъ, предметъ существующій какъ таковой мы нашимъ глазомъ не ощущаемъ. Мы воспринимаемъ сумму лучей идущихъ отъ источника свѣта, отраженныхъ отъ предмета и попавшихъ въ поле нашего зрѣнія.

Слѣдовательно если мы желаемъ написать буквально то что видимъ, то и должны написать сумму отраженныхъ отъ предмета лучей.—Но чтобы получить цѣликомъ сумму лучей именно желаемаго предмета, намъ надо волею выдѣлить только данный предметъ, такъ какъ къ намъ въ глазъ вмѣстѣ съ лучами воспринимаемаго предмета попадаютъ отраженные рефлективные лучи части другихъ близъ лежащихъ предметовъ. Теперь если мы желаемъ изобразить пред-

метъ совершенно точно какъ видимъ, мы должны и эти рефлективные лучи частей другихъ предметовъ такъ же изобразить— и тогда мы изобразимъ буквально то что мы видимъ. Первыя вещи чисто реалестическаго характера мной и были такъ написаны. Иначе говоря это наивысшая реальность предмета не такимъ какъ мы его знаемъ, а какимъ видимъ. Къ этому во всѣхъ своихъ работахъ склонялся и Поль Сезанъ, отчего различные предметы на его картинахъ какъ бы перемѣщены, немного косятъ. Отчасти это происходило отъ того, что онъ писалъ буквально то что видѣлъ, а ровнымъ предметъ можно увидать только однимъ глазомъ, Сезанъ же писалъ какъ видитъ всякій человѣкъ двумя глазами т. е. предметъ и чуть чуть справа и чуть чуть слѣва.

Въ тоже время Сезанъ обладалъ такой остротой зрѣнія что не могъ не замѣтить того рефлективнаго стиранія какъ бы—небольшой части одного предмета отраженными лучами другого. Отъ этого получалось не развертываніе самаго предмета, а какъ бы перемѣщеніе его на другую сторону и срѣзаніе части предмета съ какой нибудь изъ сторонъ—что и давало реалистическую конструкцію его картинамъ.

Имѣя въ виду не самые предметы, а суммы лучей отъ нихъ, мы можемъ строить картину такимъ образомъ:

Сумма лучей отъ предмета А пересѣкается суммою лучей отъ предмета Б. въ пространствѣ между ними образуется нѣкая форма выдѣленная волею художника. Это можетъ быть примѣнено по отношенію къ нѣсколькимъ предметамъ напр., форма построенная отъ ножницъ, носа и бутылки и т. д.

Картина написанная кубистически и картина футуристическая излагая въ пространствѣ даютъ форму другого порядка.

Воспріятіе не самаго предмета, а суммы лучей отъ нея по своему характеру гораздо ближе съ символической плоскости картины чѣмъ самъ предметъ. Это почти тоже самое что миражъ возникающій въ раскаленномъ воздухѣ пустыни, рисующій въ небѣ отдаленные города, озера, оазисы—Лучизмъ стираетъ тѣ границы которыя существуютъ между картинной плоскостью и натурой.

Лучъ условно изображается на плоскости цвѣтной линіей.

То что цѣнно для всякаго любителя живописи въ лучистой картинѣ выявляется наивысшимъ образомъ—тѣ предметы которые мы видимъ въ жизни не играютъ здѣсь ни-

какой роли (исключая реалистическаго лучизма гдѣ предметъ служитъ точкой отправленія) то же что является сущностью самой живописи здѣсь лучше всего можетъ быть выявлено — комбинація цвѣта, его насыщенность, отношеніе цвѣтовыхъ массъ, углубленность, фактура на всемъ этомъ; тотъ кто интересуется живописью можетъ сосредоточится всецѣло.

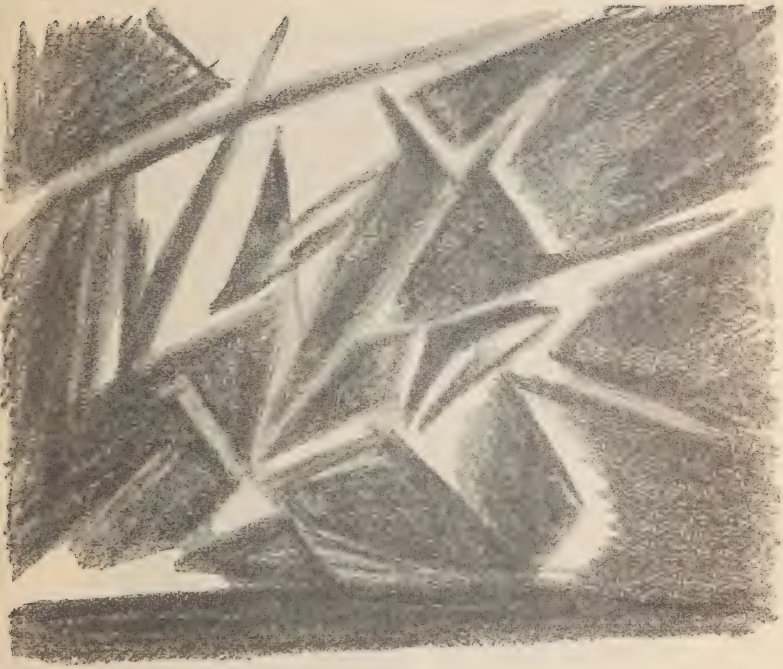
Картина является скользящей, даетъ ощущеніе внѣвременнаго и пространственнаго— въ ней возникаетъ ощущеніе того что можно назвать четвертымъ измѣреніемъ, такъ какъ ее длина, ширина и толщина слоя краски— единственные признаки окружающаго насъ міра — всѣ же ощущенія возникающія въ картинѣ уже другого порядка; — этимъ путемъ живопись дѣлается равною музыкѣ оставаясь сама собой. Здѣсь уже начинается писаніе картины такимъ путемъ который можетъ быть пройденъ только слѣдуя точно законамъ цвѣта и его нанесенія на холсты. Отсюда начинается творчество новыхъ формъ значеніе которыхъ и выразительность, зависятъ исключительно отъ степени напряженности тона и положенія въ которомъ онъ находится по отношенію другихъ тоновъ. — Отсюда и естественное паденіе всѣхъ существующихъ стилей и формъ

во всемъ предшествовавшемъ искусствѣ— такъ какъ они, какъ и жизнь, являются только объектомъ для лучистаго воспріятія и построенія въ картинѣ.

Отсюда начинается истинное освобожденіе живописи и жизнь ее только по своимъ собственнымъ законамъ.

Михаилъ Ларіоновъ.

Михаилъ Ларіоновъ. *Лучистая колбаса и скумбрія.*

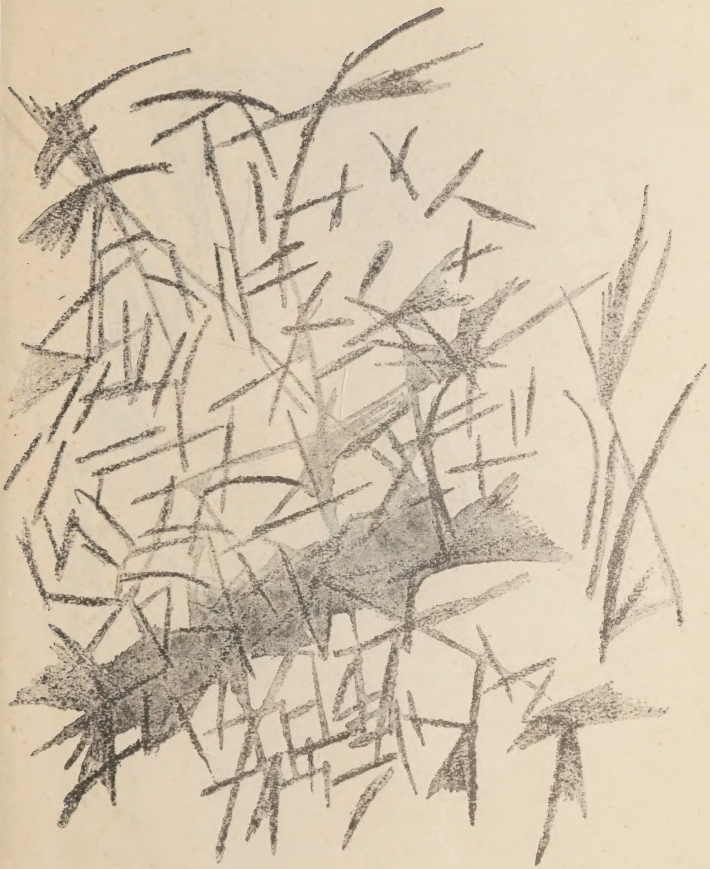


Наталія Гончарова. *Клоунъ.*

Наталія Гончарова. *Городъ ночью.*

Михаилъ Ларіоновъ. *Лучистое построеніе улицы.*

Наталія Гончарова. *Лучистое построеніе.*



Михаилъ Ларіоновъ.

Лучистый портретъ съ Н. С. Гончаровой.

SPECIAL 88-B
26701

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Изданіе К. и К.

Ц 30 к

Складъ изданія
Б. Якиманка, д. 22 кв. 8

Типо-лит. В. Рихтеръ. Москва